



## Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

33 | 2002  
Varia

---

### Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'esthétique de Diderot

Massimo Modica

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/79>  
DOI : 10.4000/rde.79  
ISSN : 1955-2416

#### Éditeur

Société Diderot

#### Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2002  
ISSN : 0769-0886

#### Référence électronique

Massimo Modica, « Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'esthétique de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 33 | 2002, document 4, mis en ligne le 03 mars 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rde/79> ; DOI : 10.4000/rde.79

---

Propriété intellectuelle

Massimo MODICA

## Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'esthétique de Diderot

Il [Diderot] a fait de la critique  
« en technicien » et « en philosophe ».

Herbert Dieckmann  
*Cinq leçons sur Diderot*

Dans un essai écrit il y a déjà quelque temps<sup>1</sup>, je montrais comment les réflexions de Diderot encyclopédiste sur le langage et les arts, qu'ils soient « beaux » ou pas, représentaient un moment important de l'histoire de l'esthétique lors du grand tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle. Et par tournant dans l'histoire de l'esthétique, j'entendais le moment où ce nouveau ou peut-être ancien domaine du savoir (il s'agissait déjà à cette époque en réalité d'une « discipline — non discipline » au statut aussi incertain que celui de son histoire, même si les premières tentatives d'une historiographie de l'esthétique sont beaucoup plus faciles à situer dans le temps)<sup>2</sup> s'affirma, d'abord avec Baumgarten en tant que théorie de l'*aisthesis* — à savoir comme théorie de la perception ou de la connaissance sensible ou comme « perceptologie » dans l'*Æsthetica* de 1750 —, puis, en 1790, avec Kant et sa *Kritik der Urteilskraft*. Là, l'esthétique se présentait comme une *scientia qualitatum* : elle coexistait avec les problèmes fondamentaux, éthiques, logiques, gnoséologiques ou d'autre nature, de la philosophie et de l'expérience effective en général, dans la perspective d'une refonte globale de la philosophie et de son histoire<sup>3</sup>. Les réflexions de Diderot ne représen-

1. Voir Massimo Modica, *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'« Encyclopédie »*, Pellicani, Roma, 1997.

2. Joachim Koller, *Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik*, Regensburg, 1799.

3. Voir Emilio Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari, 1986.

taient pas la constitution d'une esthétique (qu'on la prenne au sens d'une discipline plus ou moins cohérente et systématique ou fragmentaire et occasionnelle) dans l'acception actuelle la plus courante du terme, du moins du point de vue du sens commun. Elles ne représentaient pas la constitution d'une discipline spéciale, dotée d'une identité bien reconnaissable, ni l'élaboration d'une théorie plus ou moins philosophique des beaux-arts, à la manière, par exemple, de Batteux et de ses *Beaux-Arts réduits à un même principe* de 1746. Il s'agissait plutôt d'une réflexion philosophique pouvant être organisée du point de vue de ce que je proposais d'appeler, dans ce texte, « l'esthétique de l'opération » ou de « l'opérationnalité », ou encore « la métaphysique des arts », en ayant recours à deux expressions presque équivalentes. Ces expressions étaient reliées à une conception de l'art qui ne pouvait pas être, d'emblée, assimilée à la sphère des arts au sens moderne du terme, et elles étaient donc dénuées de toute référence directe à la thématization explicite des problématiques du XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle inhérentes aux beaux-arts comme activités esthétiques. Donc, non pas une « esthétique » centrée sur le bel art au sens d'un objet déjà déterminé et homogène (l'idée d'art faisait en effet référence à un ensemble d'activités qui ne se manifestent pas uniquement dans les produits de l'esprit, mais aussi dans les produits techniques et artisanaux et dans le travail en général, à savoir dans tout ce que l'on peut appeler l'« intelligence de la main », ou l'« intelligence productive »), mais plutôt une réflexion destinée à éclaircir, à mon avis avec succès, ce qui est essentiel pour les arts en général : on entend par là les arts dans leur ensemble hétérogène, qu'ils soient *beaux* ou pas, *utiles* ou *appliqués*, y compris donc les techniques et les métiers, l'artisanat et l'industrie et les processus opérationnels et constructifs (les *téchnai*, comme on disait dans l'antiquité, ou les *artes*, même si le sens de *téchne* ne se superpose pas complètement à l'acception conférée par Diderot au mot *art*, étant donné que les concepts de *téchne* et d'*ars* excluaient toute référence à la « créativité » en tant que production de nouveauté, perçue plutôt comme quelque chose qui n'aurait pu naître que par erreur ou par inadvertance)<sup>4</sup>. Diderot voulait donc affronter le problème de la formativité ou de la forme de créativité qui caractérise l'activité constructive et cognitive de l'homme dans toute sa variété, sa manifestation concrète, sa plasticité et sa capacité à produire quelque chose de nouveau, en s'adaptant de manière plus ou moins opportune aux faits et aux circonstances, en se conformant ou en modifiant l'expérience effective — si ce qu'affirmait Diderot dans l'important article ART de l'*Encyclopédie* est vrai :

Il y a dans tout art un grand nombre de circonstances relatives à la matière, aux instruments et à la manœuvre, que l'usage seul apprend<sup>5</sup>.

4. Voir par exemple Alexandre Koyré, « Les philosophes et la machine », *Critique*, 23, 26, 1948.

5. D. Diderot, ART, *Enc.*, I, 1751, 713b-717b.

Ce problème, essentiel pour le projet encyclopédique d'une « esthétique de l'opération », était effectivement lié à une conception de l'activité ou du « faire » et du « technique » comme élément fondamental de la connaissance, ainsi que cela apparaît clairement dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature* de 1753-1754, texte philosophique par excellence qu'il convient de lire en relation étroite avec les articles correspondants du *Dictionnaire raisonné* (en particulier ART, auquel il renvoie directement). Enfin, c'était un projet caractérisé par une perspective « pragmatique », dans la mesure où il constituait non pas tant le pendant, mais plutôt l'un des aspects fondamentaux du programme du *Dictionnaire raisonné*, destiné à déconstruire les fondements éthiques, philosophiques et culturels de toute une période historique en vue de bâtir de nouvelles formes de savoir et de transformer donc la pensée commune, y compris la pensée artistique et esthétique. Toutefois, le projet d'une « esthétique de l'opération » ne constitue que l'une des caractérisations de l'esthétique de l'*Encyclopédie*, puisqu'il est évident que le *Dictionnaire raisonné* ne contient pas une mais *plusieurs* esthétiques traitant d'objets théoriques différents et difficiles à unifier.

Mais dans d'autres textes encore, pris en considération dans la seconde partie de mon essai (de la *Lettre sur les sourds et muets* à l'article BEAU de l'*Encyclopédie*, qui remontent eux aussi au début des années 1750), Diderot parvenait à axer ses analyses sur quelque chose d'autre, même si ce nouvel objet théorique restait relié aux problèmes de la « formativité » et de l'« esthétique de l'opération »<sup>6</sup>. À savoir non plus seulement la question liée à l'activité, à l'opération et à la formativité, mais plutôt le problème de la « spécialisation esthétique », ou, en d'autres termes, des aspects spécifiquement (mais non exclusivement) créatifs de ce « travail », qui est certes particulier, mais qui n'en reste pas moins un travail se traduisant par des produits et des activités plus ou moins caractérisés au plan esthétique. On entend par là tout ce que commençait à recouvrir alors l'expression *beaux-arts*, voire, dans la langue française, le mot *art* tout court, à savoir ce qui commençait à être perçu comme le produit exemplaire de l'esprit — poésie et musique en premier lieu, et arts figuratifs ensuite : essentiellement peinture et sculpture, avec l'exception habituelle de l'architecture. Mais l'architecture avait peut-être joué depuis toujours un rôle marginal dans la constitution du système des beaux-arts, car il s'agit d'une activité artistique « non typique », du moins par rapport aux autres arts appréhendés suivant le sens esthétique moderne<sup>7</sup>. En effet, cette activité limitait ou excluait le problème classique de la *mimesis* à travers le

6. Voir Massimo Modica, *op. cit.*, pp. 131 ss.

7. Voir Kevin Harrington, *Changing Ideas on Architecture in the "Encyclopédie", 1750-1756*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1985.

recours à des techniques particulières mais aussi à travers l'emploi de matériaux spécifiques, faits d'espace et de lumière, de matière et de proportions visant à produire des objets qui « servent ». L'architecture est donc en ce sens un métier ancien, peut-être le plus ancien (s'il est vrai que, après la recherche de la nourriture pour survivre et satisfaire ses besoins vitaux, la recherche ou la construction d'une demeure ou d'un abri sont essentiels pour l'homme).

La question que je voudrais aborder dans ce court essai concerne précisément l'intérêt que porte Diderot au « travail » se manifestant dans les activités esthétiques : non pas la poésie ou la musique, mais plutôt la peinture. Il s'agit du travail du peintre, de l'artiste qui n'est donc plus un simple artisan, mais un « artiste-artisan » et donc pas encore un artiste au sens de « celui qui exerce l'un des beaux-arts »<sup>8</sup> mais au sens de celui qui excelle dans toutes les activités qui requièrent un « savoir-faire » novateur et intelligent ou la capacité de maintenir une cohésion entre les aspects techniques et pratiques — qui ne peuvent pas être réduits uniquement à un savoir donné ou à des règles précises — et la conscience des processus à suivre et des objectifs à atteindre. Pour Diderot, en effet, l'artiste demeure toujours *animal faber* ou *homo faber*<sup>9</sup> au sens baconien du terme, inventeur d'œuvres et d'instruments dont l'expérience se forme à travers l'exercice attentif de toutes les facultés sensibles et intellectuelles, même s'il se spécialise dans la production d'objets particuliers qui peuvent souvent s'imposer comme autant d'éléments exemplaires tant pour la compréhension de la culture d'une période historique donnée — voire de l'expérience et de la vie sous tous ses aspects — que pour le difficile processus de la civilisation<sup>10</sup>. C'est ce que Diderot perçoit comme l'histoire de la « liberté en chemin » ou comme un processus jamais garanti de raffinement de l'organisation sociale et du développement technique, des coutumes et des connaissances qui n'exclut guère l'impulsion irrationnelle vers son contraire, à savoir vers une barbarie (pouvant aussi être positivement conçue comme une source inépuisable d'énergies). En effet, chez Diderot, cet intérêt ne naît jamais de présupposés « purement » esthétiques (en admettant que cette expression ait un sens) pas plus qu'il n'est fondé sur des motifs occasionnels, même si, comme nous le verrons plus loin, on peut considérer comme fortuites les raisons qui le poussèrent à entamer, à la demande de son ami Grimm, sa nouvelle activité de critique d'art et de théoricien des arts figuratifs dans une période qui ouvre la voie à une intense saison de production intellectuelle.

8. Voir ARTISAN et ARTISTE, *Enc.*, I, 1751, 745ab.

9. F.G. Healey, « The Enlightenment View of 'homo faber' », *SVEC*, XXV, pp. 837-859.

10. Voir Jean Starobinski, « Le mot *civilisation* », *Le Temps de la Réflexion*, 4.

On a parlé d'activité nouvelle. En effet, la carrière du Diderot salonnier est plutôt tardive, puisqu'elle remonte à 1759, alors qu'il était âgé de 46 ans. Et elle commence grâce aux insistances de Friedrich Melchior Grimm qui l'avait précédé dans cette activité dès 1750 à travers ses chroniques des Salons de 1753, 1755 et 1757 et qui eut, en 1757, la brillante idée de faire appel au talent de son ami philosophe (qui collaborait déjà par des articles et des critiques avec la *Correspondance littéraire*) afin de continuer à informer les lecteurs du périodique sur les Salons de peinture parisiens — même si les expositions au Salon Carré du Louvre n'avaient jamais manqué de susciter l'intérêt de Diderot bien avant la fin des années 1750.

Mais la valeur théorique, et pas simplement occasionnelle de cette activité apparemment inédite, émergea rapidement. Disons tout de suite qu'il s'agissait en premier lieu — et cela est évident surtout dans les cinq ou six premiers *Salons* (à savoir les *Salons* de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767 et 1769 jusqu'aux *Essais sur la peinture* de 1766 et aux plus tardives *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, écrites entre 1775 et 1781) — de saisir à travers des modalités originales, tant au plan des méthodes que des résultats critiques et cognitifs, le sens de la constructivité « spécifique » mais non exclusive de la peinture. Ces nouvelles méthodes contribuèrent à renouveler radicalement la critique d'art et la conception même de la peinture moderne. De plus, pour Diderot, il s'agissait d'affronter de manière critique, toujours à travers la peinture et l'art et au-delà de tout schématisme historique et sociologique, les problèmes centraux — esthétiques, artistiques et philosophiques — de son temps, de la vie et de la culture au sens le plus vaste du terme.

Diderot fut aidé dans sa fonction de renouvellement de la peinture et de la critique d'art en France par les mutations profondes qui caractériseront la tradition picturale dès la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle — à la fin de l'expérience Rococo — jusqu'aux premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de Chardin jusqu'au *Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet, le long d'un parcours dont les pierres de touche sont représentées par David, Géricault et Courbet. Du reste, on sait que les *Salons* de Diderot recouvrent une saison artistique extraordinaire, à savoir la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle français, correspondant à une période de renouveau stylistique et à une transformation des tendances de l'art et du goût qui jetèrent les bases de quelques-unes parmi les plus importantes modalités constructives et expressives de la peinture moderne. On se trouvait alors dans une situation complexe, dans le sens où *le retour à l'antique*, la récupération de la grandeur d'un passé non lointain, représentée par le *grand goût* et par le classicisme de Le Sueur et Le Brun, mis en œuvre par des peintres d'histoire de cette période était accompagnée par la naissance de nouveaux modèles de style. Mais cette situation présentait également des traits communs, malgré son aspect fortement hétérogène, à savoir le déclin

irréversible de la culture artistique du baroque, du style rocaille ainsi que des formes plus exacerbées — bien que probablement plus authentiques — de l'ornementation des années 1730-1745, typiques par exemple de Meissonnier et qui constituaient le mouvement artistique le plus répandu dans des principales cours européennes, si répandu qu'il en devenait parfois un véritable style de vie. En opposition au caractère hétérogène de l'art rococo (il suffit pour cela de songer à la diversité des peintres qui en constituaient le courant, Watteau, Boucher, Fragonard, mais aussi Lemoyne, Natoire, Pater, etc.) et en contraste également avec les fusions raffinées de formes picturales et architecturales, commençaient à s'affirmer ou à se réaffirmer avec force — en partie justement dans les années 1760-1770 et pas seulement en France — différents courants d'une nouvelle culture artistique. Nous voulons parler du naturalisme et du sentimentalisme, du réalisme et du néo-classicisme, jacobin d'abord, puis napoléonien, mais également des anticipations les plus diverses du *Sturm und Drang* et du Romantisme, jusqu'aux expériences de Piranesi, de Goya et du jeune Blacke. Par la suite, ces formes débouchèrent sur l'art de Friedrich, Runge, Füssli, Turner, Cehme et Böcklin, à savoir un art intensément expressif, « fantastique » et « visionnaire », attiré par la dimension onirique, par l'appel *unheimlich* du monde de l'inconscient (et par là même très éloigné des idéaux de Winckelmann quant à une beauté idéale et imperturbable, presque dépouillée de toutes les passions), qui renvoie à la « révolution psychologique » du goût, à propos de laquelle le critique d'art Giuliano Briganti écrivit un très bel ouvrage<sup>11</sup> (« Pour mon travail » déclarait avec emphase Füssli dans une lettre à un ami, « j'ai besoin de coups de tonnerre et de rafales de vent »)<sup>12</sup>.

Du reste, alors que le XVIII<sup>e</sup> siècle commençait à peine à décliner, on pouvait déjà assister à la naissance de nouveaux ferments, surtout avec Chardin et Greuze, caractérisés tant par la naissance d'un nouvel art d'inspiration naturaliste et bourgeoise, que par l'affirmation des poétiques artistiques de ceux qui voulaient se reconnaître dans les idéaux de la tradition académique, même sous sa forme la plus novatrice et véritablement libérale. Cependant, il y avait déjà eu, quelques décennies auparavant, des signes précurseurs extraordinaires : la *Raie dépouillée* de Chardin remonte en effet à 1724-1726. Cette œuvre, figurant un sujet très surprenant pour l'époque malgré ses renvois évidents à la tradition flamande, donne naissance à un parcours artistique qui diffère radicalement du style et des principes de l'art rococo et du classicisme dominant. La

11. Voir Giuliano Briganti, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Electa Elemond, Milano, 1989.

12. Cit. par Antonio Pinelli, « Un pennello al servizio di Shakespeare », *La Repubblica*, n. 227, 1999.

nouveauté fut par exemple bien comprise par Cézanne qui souligna la rigueur de Chardin dans la disposition des objets dans l'espace pictural et dans le choix de leur rapport avec la lumière qui permet, à travers un jeu de reflets, de les définir matériellement. Mais cette peinture parvint déjà à susciter l'admiration de Diderot et même, environ deux siècles plus tard, celle de Proust qui la décrit ainsi :

Sur la table les couteaux actifs, qui vont droit au but, reposent dans une oisiveté menaçante et inoffensive. Mais au-dessus de vous un monstre étrange, frais encore comme la mer où il ondoya, une raie est suspendue, dont la vue mêle au désir de la gourmandise le charme curieux du calme ou des tempêtes de la mer dont elle fut le formidable témoin, faisant passer comme un souvenir du Jardin des Plantes à travers un goût de restaurant. Elle est ouverte et vous pouvez admirer la beauté de son architecture délicate et vaste, teintée de sang rouge, de nerfs bleus et de muscles blancs, comme la nef d'une cathédrale polychrome<sup>13</sup>.

Toutefois, la reprise de ces idéaux pouvait s'inspirer non seulement du *grand goût* du classicisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi d'autres projets liés au renouveau du programme classicisant, qui, avec leurs sujets tirés tantôt des leçons moralisantes sur la vertu, tantôt d'exemples stoïques d'intégrité morale, de patriotisme héroïque et de total don de soi (qui semblaient renvoyer presque intentionnellement aux exigences de Diderot de « peindre comme on parlait à Sparte »<sup>14</sup>, à savoir à une simplicité sobre et austère qui aurait dû puiser ses modèles dans la tradition artistique de la société grecque antique) et enfin avec la recherche de formes architecturales d'une pureté primitive, dénuées de polychromie, de reliefs et d'ornements sculptés, allaient ouvrir la voie à la peinture de David, à la sculpture de Canova et à l'architecture « révolutionnaire » de Boullée et de Ledoux, de Soane et de Latrobe.

Naturellement, dans les ouvrages sur les arts figuratifs que Diderot rédigea aux alentours des années 1760-1770, durant la période où il écrivit ses meilleures critiques d'art, on perçoit fortement le lien avec des questions encore rattachées aux aspects fondamentaux de l'« esthétique de l'opérationnalité ». Cela apparaît déjà clairement au plan des contenus. La grande attention accordée aux processus techniques de la peinture, de la sculpture et de la gravure ou à l'utilisation de nouvelles techniques, traditionnelles ou revenues à la mode depuis peu (comme en témoigne par exemple *Encaustique*,

13. Marcel Proust, « Chardin et Rembrandt », *Le Figaro littéraire*, 7 mars 1954. Sur Diderot, Chardin et Proust voir Gita May, « Chardin vu par Diderot et Proust », *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXII, juin, pp. 403-418.

14. D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie* (Salons, IV, *Héros et martyrs*, Hermann, Paris 1995, p. 415).



publié une première fois, avant d'être réimprimé dans l'*Encyclopédie*, sous le titre : *L'histoire et le secret de la peinture en cire*<sup>15</sup>, mais aussi à la couleur et au dessin, au travail du marbre et de la pierre, etc., est très liée à l'intérêt baconien pour le travail artistique, les techniques et les métiers dont Diderot a toujours fait preuve, du moins à partir des années du *Prospectus* et du *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie*. Il s'agit, en outre, de textes qui développent le programme d'une « esthétique de l'opération » ou de « l'opérationnalité » sur le plan philosophique d'une « métaphysique des arts », dont ils se sentent débiteurs. Voici donc que les arts en général, et cette fois, *même* les arts figuratifs, sont pris avant tout au sens d'une construction ou d'une formation, comme un ensemble d'activités dont la réalisation implique à elle seule la capacité de donner une forme et un sens à quelque chose, à un matériau quelconque de la nature ou de l'art, sur la base de techniques, de règles et d'opérations qui peuvent même être renouvelées ou complètement réinventées — non sans avoir auparavant constaté, comme cela avait été le cas dans *Art* et dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*, la plasticité constitutive et la capacité de transformation des processus opérationnels, et donc la constructivité de l'action humaine. On se trouve ainsi confronté à une analyse des processus techniques, opérationnels et constitutifs des arts et des différentes théories qui les caractérisent (le « savoir faire » qui en constitue le fondement, le principe premier et général), s'il est vrai, comme l'écrira Diderot dans l'article MÉTAPHYSIQUE du *Dictionnaire raisonné*, que « tout a sa métaphysique et sa pratique » :

La pratique sans la raison de la pratique et la raison sans l'exercice ne forment qu'une science imparfaite. Si on interroge un peintre, un poète, un musicien, un géomètre, etc., on le pousse à rendre compte de ses opérations, et de ce fait à appréhender la métaphysique de son art<sup>16</sup>.

C'est ainsi que l'on explique l'attention assidue que porte le Diderot des *Salons*, des *Essais sur la peinture* et des *Pensées détachées* non seulement aux questions techniques et opérationnelles propres à la peinture, à la sculpture et à la gravure, mais aussi au problème du « langage » des arts, qui n'est plus uniquement celui des arts mécaniques, comme dans la « description des arts », dans le *Prospectus* ou dans l'article ART, mais qui est le *langage des arts figuratifs*, avec son lexique, sa grammaire et sa syntaxe — un langage selon Diderot qu'il faut renouveler, celui de la critique d'art.

15. Brière, Paris 1755 (voir aussi ENC, V, 1755, 607b-615a).

16. MÉTAPHYSIQUE, *Enc.*, X, 1765, 440b.

Dans cette optique, donc, la critique d'art de Diderot peut être considérée comme une reprise et un approfondissement des principaux thèmes de la « métaphysique des arts » et de l'« esthétique de l'opérationnalité ». Le mouvement de pensée qui fonde l'idée de cette esthétique est en effet analogue aux théories des arts figuratifs et de la critique d'art, étant donné que dans ces trois domaines du savoir — l'esthétique, la théorie des arts figuratifs et la critique d'art — on perçoit la tendance habituelle du philosophe à mélanger les cartes et à explorer des territoires différents, en abattant les frontières entre les disciplines les plus variées. Cela se produit en plongeant la réflexion théorique dans le concret d'expériences individuelles et déterminées (même au sens de la description spécifique et individuelle d'une expérience donnée dans toute sa globalité et sa singularité) ou en faisant en quelque sorte le mouvement inverse. Voici donc que, quand on a l'impression d'avoir à faire à des problèmes apparemment très particuliers, comme pourraient l'être ceux de l'enseignement académique, du dessin et de la couleur, de la construction de la forme et de son rapport avec le « sujet » ou la *partie idéale*, ou enfin de la valeur du croquis et du *non finito* et de leur rapport avec l'œuvre achevée, on tente toujours de saisir quelque chose qui ait une valeur non pas pour tel ou tel secteur plus ou moins autonome ou séparé des activités et des connaissances humaines, mais pour les arts en général et pour l'expérience en toute sa variété (comme l'ont bien compris Schiller et Goethe, ce dernier surtout dans son interprétation des deux premiers chapitres des *Essais sur la peinture*, sur le dessin et la couleur, qu'il traduisit et commenta, et comme l'ont également bien compris les spécialistes les plus avertis de la critique d'art de Diderot)<sup>17</sup>.

Si tout cela est vrai, on comprend à quel point il n'est plus acceptable de continuer à considérer Diderot comme le « fondateur » de la critique d'art moderne, au sens où ce serait lui qui aurait engagé ce que l'on a appelé le processus de conquête de son « autonomie ». Selon cette interprétation, la figure du critique tendrait avec Diderot à se détacher toujours plus nettement de celle de l'académicien et de l'artiste (deux rôles qui tendaient à se superposer voire à coïncider complètement dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle), mais aussi de celle de l'auteur des traités sur l'art du XVII<sup>e</sup> siècle du *philosophe* des Lumières, et enfin de celle de l'esthéticien, « inventeur » de ce « nouveau » territoire du savoir que l'on appelle *esthétique* (terme qui apparaît en Allemagne avec Baumgarten dès 1735 alors que, quinze ans plus tard, dans son traité, le mot *æsthetica* fera carrément référence à l'intitulé de

17. Johann Wolfgang Goethe, *Diderots Versuch über die Malerei (Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, 4 vv., Aufbau-Verlag, Berlin 1973-1986, v. III, pp. 729-783, pp. 937-946) (= Berliner Ausgabe, v. XXI, 1986).

la discipline, tandis qu'en France le mot *esthétique* reprendra le terme de Baumgarten, mais en l'interprétant dans le sens d'une doctrine visant à « déduire de la nature du goût la théorie générale et les règles fondamentales des beaux-arts ». En outre, ce terme sera utilisé au sens d'une « science des sensations et des sentiments » de l'expérience esthétique et artistique, dans les deux articles ESTHÉTIQUE et BEAUX-ARTS, publiés en 1776 dans le premier volume du *Supplément* de l'*Encyclopédie*, qui s'inspiraient largement d'un texte fondamental de cette période, l'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Sulzer)<sup>18</sup>. Toutes ces fonctions auraient donc fait l'objet d'une séparation tant dans les traités sur l'art et l'esthétique que dans la pratique artistique et académique; une séparation qui aurait débouché sur la création d'une nouvelle figure autonome et indépendante: le critique d'art (et ce lieu commun perdure encore aujourd'hui).

En réalité, il ne paraît pas très important de savoir si c'est avec Diderot que naît la critique d'art moderne et donc la figure du nouveau critique d'art — comme cela advient habituellement dans tous les débats concernant les « précurseurs » et les pionniers. Probablement, ce processus de conquête de l'« autonomie » de la critique d'art devrait être analysé *a contrario* et appréhendé dans sa complexité presque comme un processus d'hétéronomie, une superposition de figures très différentes entre elles, voire comme un mouvement encore plus conscient que par le passé d'ouverture de la critique au monde, à la culture et à la vie en général, à travers l'art et la peinture.

En tout cas cette question, qui pourrait être tranchée de manière péremptoire dans un sens ou dans l'autre, risque de produire des malentendus, et doit donc être éclaircie. Tout d'abord, il est indéniable que les *Salons* de Diderot ne représentent pas un genre unique dans la vie culturelle de l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces textes ne représentent pas la naissance de la critique d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, pas plus qu'ils n'ont pu exercer une influence plus ou moins déterminante sur ses débuts. Ces derniers en effet devraient plutôt être imputés, surtout après l'étude approfondie effectuée par Else Marie Bukdahl, à la littérature critique de l'époque (en voulant continuer de raisonner, maladroitement, en termes d'influence, plus encore qu'aux *Salons* de Diderot nous devrions songer aux écrits sur le théâtre des années 1750)<sup>19</sup>. Aucun *Salon* ne fut publié du vivant de Diderot ; leur circulation dans la culture française fut minime, limitée uniquement à quelques lectures privées, habituellement organisées dans les salons fréquentés par le philosophe, par les artistes et les lettrés

18. Voir Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 vv., Leipzig 1771-1774 (G. Olms Verlag, Hildesheim 1967-1970).

19. Voir Else Marie Bukdahl, *Diderot critique d'art*, 2 vv., Rosenkilde et Bagger, Copenhague 1980-1982.

tant à Paris que dans les environs. La *Correspondance littéraire*, qui contenait entre autres les *Salons*, avait, pour reprendre un terme actuel, une très mauvaise distribution : elle ne circulait que sous la forme de quelques exemplaires manuscrits et uniquement hors de France, surtout au-delà du Rhin. Les abonnés étaient en effet essentiellement des étrangers de rang, et la revue servait à informer des souverains et des aristocrates tels que Catherine II et les ducs de Saxe-Gotha, tels que la reine de Suède Louise-Ulrike (sœur de Frédéric II) et son fils, le futur Gustave III de Suède, sur les nouveautés artistiques et culturelles parisiennes. En général enfin, la question de savoir si les lettrés avaient le droit et les compétences nécessaires pour s'occuper de l'art avait déjà été traitée au cours des nombreuses discussions sur la critique d'art entre personnalités académiques, artistes et hommes de lettres. Bref, il est désormais attesté, non seulement par Else Marie Bukdhal, mais aussi par des études remontant aux années 1970 (et parfois même aux années 1910)<sup>20</sup>, que la critique diderotienne des *Salons* et des *Essais sur la peinture* ne représente que la partie la plus visible d'un mouvement culturel antérieur et plus vaste, qui s'exprime dans un grand nombre d'essais et d'articles, de critiques et de brochures (imprimées ou manuscrites) consacrés aux expositions publiques d'art organisées dans le Salon Carré du Louvre. Les auteurs de ces textes, publiés en France et diffusés à l'étranger, étaient parfois des critiques anonymes aujourd'hui oubliés mais aussi des personnalités célèbres et parfois talentueuses (comme Grimm, par exemple, ou encore comme Laugier et La Font de Saint-Yenne). Le Diderot salonnier fut donc précédé de nombreux « critiques d'art » dotés d'une certaine compétence dans le domaine des arts figuratifs, des essais sur l'art, du goût esthétique et artistique, dont certains étaient même gens de renom.

S'il est indispensable d'établir une datation, il faut remonter au moins à la seconde moitié des années quarante, peut-être à 1747, en se limitant à la seule culture française et en négligeant les anticipations contenues dans le texte de Richardson : *Essay on the Theory of Painting*. Aux alentours de 1719, en effet, Richardson avait déjà saisi le statut particulier de la critique d'art et de son organisation conceptuelle et linguistique, fondée sur la capacité d'apprécier et de classer, d'évaluer et de distinguer — en d'autres termes, sur la science du « connaisseur ». Ces pratiques sont par ailleurs considérées encore aujourd'hui comme les opérations fondamentales de l'historien et du critique d'art, même si elles sont assimilées à une tradition

20. Voir Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik in Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, F. Bruckmann, München 1915, pp. 119-130 (II éd., München 1968). Voir aussi Hélène Zmijewska, « La critique des Salons en France avant Diderot », *Gazette des Beaux-Arts*, LXXVI, juillet-août, 1970, pp. 1-144 ; id., *La critique des Salons en France du temps de Diderot (1759-1789)*, Warszawa 1980.

critique et historiographique, consolidée en premier lieu par l'attributionnisme du <sup>xvii</sup>e et du <sup>xviii</sup>e siècles et par la philologie, puis par les enquêtes sur les techniques, la datation, la reconnaissance, l'attribution et la description des œuvres d'art. Richardson avait en outre compris que ces pratiques étaient constituées, dans leur reformulation linguistique, par l'enchevêtrement de différents « discours » sur l'art, descriptifs et analytiques d'un côté, et à mi-chemin entre l'objectivité et la subjectivité de l'autre (Richardson pensait en effet que l'évaluation devait se fonder sur un canon idéal et se raffiner à travers les expériences culturelles et le goût de l'observateur, c'est-à-dire de l'interprète). Ce ne fut que vers la fin de la première moitié du <sup>xviii</sup>e siècle que commencèrent à circuler dans la culture française les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* de La Font de Saint-Yenne, suivies, sept ans plus tard, en 1754, des *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure*. Les *Réflexions* proposaient une défense passionnée de la capacité des lettrés à s'occuper d'œuvres d'art et de la légitimité de leurs interventions: on y revendiquait le droit du connaisseur à énoncer des jugements et des appréciations, même sans fréquenter les ateliers, en se fondant sur l'infailibilité de « cette lumière naturelle que l'on appelle sentiment »<sup>21</sup>. Mais il ne faut pas oublier d'autres écrits de critique d'art, bien que de valeur inégale, tels que les textes rédigés par Le Blanc et Fréron, Cochin, Laugier et le comte de Caylus, parus dans la *Correspondance littéraire* et dans les nombreuses gazettes de l'époque, imprimées ou manuscrites, les *Mémoires secrets* et le *Journal étranger*, le *Journal encyclopédique* et le *Journal de Trévoux*, le *Mercure de France* et l'*Année littéraire*, etc. On ne compte donc pas les écrits, les critiques et les interventions plus ou moins occasionnelles sur les Salons, des textes d'une qualité certes très disparate (comme les brochures, où on exprimait des jugements superficiels, souvent sous la forme de satire, sur les œuvres exposées), mais contribuant toujours à sortir le débat artistique du cercle restreint des amateurs, des connaisseurs ou des spécialistes, dans lequel il avait été confiné au moins pendant les deux ou trois premières décennies du <sup>xviii</sup>e siècle. C'est ainsi que se créèrent les conditions idéales pour la naissance et le développement d'un nouveau public, d'une opinion publique intéressée à l'art et d'une catégorie de commanditaires qui ne se limitait plus uniquement aux cours royales ou à l'église. Ce phénomène fut en outre également encouragé par l'essor du marché des œuvres d'art et l'affirmation de courants artistiques qui déclaraient ouvertement leur poétique et qui se caractérisaient par un plus grand engagement dans la vie sociale et culturelle.

21. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye 1747, p. 3 (Slatkine Reprints, Genève 1970).

Mais les questions essentielles n'étaient naturellement pas celles-là. La constellation de problèmes qui constituaient le fondement des débats animant les discussions de l'époque jouait un rôle bien plus important. Il s'agissait surtout de discuter de la légitimité de la figure du critique-salonnier, à savoir du droit et de la capacité plus ou moins présumée des journalistes et des écrivains à s'occuper d'œuvres d'art, à les analyser et les décrire, les comprendre et les apprécier, et à faire donc de la critique d'art. Ces débats furent essentiellement suscités par la vive réaction des artistes de l'Académie face à la qualité et à la compétence pas toujours d'un niveau exceptionnel des nombreux critiques d'art, souvent autoproclamés. Diderot se fit d'ailleurs un devoir de participer à ces discussions, comme en témoigne la correspondance passionnée qu'il entretient à cet égard avec son ami sculpteur Falconet. Si, depuis le temps du grand académisme classiciste de Le Brun et de Le Sueur jusqu'aux années 1730 au moins, le débat sur la peinture restait confiné à un cercle restreint de spécialistes et de professeurs — je me réfère par exemple aux traités de Félibien et de De Piles, au *De arte graphica* de Du Fresnoy et à bien d'autres traités, de l'*Idée de l'imperfection de la peinture démontrée par les principes de l'art* de Fréart de Chambray aux *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture mis en table de préceptes* de Testelin, au très célèbre *Les expressions des passions de l'âme représentées en plusieurs têtes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*, à la *Méthode pour apprendre à deviner les passions proposées dans une conférence sur l'expression générale et particulière* de Le Brun (des textes qui, avec leur représentation détaillée et leur description de gestes et d'expressions intéressent tous Diderot, attiré presque depuis toujours par les problèmes du langage gestuel, de la pantomime et du « sublime de situation », c'est-à-dire par la représentation du rapport entre caractère, expression et aspect physique), jusqu'aux *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Du Bos et au *Traité de Peinture* de Leonardo da Vinci, datant de 1490, et généralement lu dans la traduction française de Chambray, qui constituait le plus important texte de référence des traités d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle — beaucoup de choses étaient destinées à changer avec la critique, parfois militante, des Salons. Les discussions sur les arts figuratifs parviendront à gagner des couches de plus en plus vastes de l'opinion publique en suscitant beaucoup d'attention, mais elles provoqueront également une sorte de mobilisation générale et de réaction quasi officielle de la part de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (dont dépendait l'organisation des Salons). Face aux intentions souvent agressives de certains « critiques », parfois vraiment médiocres, l'Académie proclamait haut et fort que le droit de critique devait être réservé exclusivement aux gens de la profession, à savoir les membres de l'Académie et donc les artistes eux-mêmes. Bref, la naissance de la figure du critique « en tant que

tel » (en admettant qu'une expression de ce genre ait un sens) et sa séparation de celle du « critique-artiste », généralement membre de l'Académie, ou de celles de l'essayiste d'art et de ce qu'aujourd'hui on appellerait *esthéticien* (au sens d'un Du Bos et d'un Batteux par exemple), ne fut pas facile. Et ce également parce que le « critique-lettré », qui prétendait juger les tableaux des *Salons*, tout en ne possédant ni les compétences techniques ni de véritables capacités créatrices, pouvait vraiment sembler étranger au monde et aux choses de l'art.

La question qu'il convient de se poser est donc celle-ci : Diderot participa-t-il à son tour — à l'instar de nombreux autres critiques d'art de l'époque — à ce difficile processus de transformation (et ce à travers un long itinéraire qui, des premiers *Salons* de 1759, 1761 et 1763 et de l'expérience fondamentale de direction de l'*Encyclopédie*, le conduira à la rédaction des *Salons* de sa maturité, pour déboucher enfin sur deux textes fondamentaux : *Essais sur la peinture* et *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*) ? Ou y participa-t-il plutôt avec des méthodes, des intentions et des résultats qui caractérisèrent sa nouvelle activité d'une manière tout à fait particulière ? Dans ce cas, il conviendrait de le dire tout de suite. En s'approchant — si ce n'est proprement en homme de lettres en tout cas en *philosophe* — de la peinture et plus généralement du monde des Salons sans avoir au départ de grandes compétences techniques et artistiques, et en revêtant donc un rôle différent et pas tout à fait assimilable à celui des nombreux autres « critiques-lettrés » des Salons, Diderot caractérisa sa critique d'art de manière originale, probablement parce qu'il avait eu, plus que tout autre, la possibilité d'en éclaircir davantage les présupposés, les contenus et les finalités. Ce cheminement dérivait, dans un premier temps, de la prise de conscience de ses limites, une prise de conscience qui fut aussitôt suivie de la tentative — réussie — d'ennoblir sa propre fonction par une connaissance toujours plus approfondie des techniques et des matériaux, des problèmes techniques, linguistiques et sémiotiques et des différents processus liés à la réalisation et à la composition, *mais aussi à une réflexion philosophique sur les fondements mêmes des arts figuratifs*, jusqu'au moment où, d'une certaine manière, Diderot lui-même finit par devenir un artiste.

En d'autres termes, il ne s'agit pas d'un processus d'« autonomisation », de « fermeture » de la critique d'art dans un domaine aux limites bien définies, parfois faciles à identifier grâce à toute une série de méthodes et d'objets reconnaissables et faciles à classer. Quant à l'image habituelle d'un Diderot « initiateur » de la critique d'art au sens moderne, si on veut vraiment continuer d'en parler, il faut le faire en précisant que sa critique d'art doit être perçue au sens d'une lecture originale, et pour le coup cette fois véritablement « autonome », de la constructivité et de la formativité de la peinture et des arts figuratifs — une lecture qui contribue effectivement



à *renouveler* la critique d'art de l'époque tout en se rattachant aux nombreuses expériences critiques qui la précèdent, même si on ne peut parler d'une spécificité des méthodes utilisées, qui sont chez Diderot si variées et personnelles, si interchangeables et superposables qu'elles ne peuvent être réduites à un domaine particulier de la critique. On pourra en revanche continuer de parler d'« autonomie », mais très probablement, uniquement au sens de la contribution fondamentale donnée par Diderot à la construction et à la mise au point d'un « lexique », ou mieux d'une « langue » reconnaissable à un certain nombre de caractéristiques récurrentes, mais non exclusives — la « langue spéciale » des arts figuratifs, ou mieux, l'« utilisation spéciale d'une langue » dans le sens qu'elle ne coïncide évidemment ni avec les langages formalisés ni avec les langages techniques. En effet, les termes et les mots du langage de la critique d'art ne forment pas un ensemble lexical organique pouvant être comparé à celui de sciences telles que l'optique ou la mécanique, même s'il s'approprie de vastes segments de lexiques propres à les langages techniques et de différentes nomenclatures scientifiques. Il s'agit donc plutôt, comme nous venons de le dire, d'une « utilisation spéciale d'une langue » qui, tout en se démarquant de l'utilisation courante d'une langue historique normale en raison de la plus grande fréquence de termes techniques ou destinés à le devenir, se fonde en grande partie sur celle-ci (c'est-à-dire, dans le cas de Diderot, sur la langue française), surtout en raison de la présence de mots non techniques et d'acceptions critiques et esthétiques générales, telles que *beau, laid, forme, esprit, grâce, goût, imagination, magie, manière, style, vision, création, expression, ornement, décoration*, etc., relatives au champ sémantique de l'art<sup>22</sup>. D'une certaine manière, cette « langue spéciale » existait déjà, au sens où elle avait été au moins partiellement codifiée avant l'expérience des *Salons* de Diderot. Il suffit pour cela de penser que dès la fin des années 1750 on disposait de lexiques sur les beaux-arts, tels que celui de Lacombe et Pernéty, même si Diderot enrichit et perfectionne la langue également du point de vue stylistique et littéraire, en faisant du langage de la critique d'art un genre « élevé » de la littérature.

Bref, la critique d'art de Diderot, tout en se spécialisant et en se créant, si l'on veut, une certaine autonomie, c'est-à-dire en fondant la technique parfois aveugle et les intuitions parfois vagues des artistes sur une connaissance approfondie des techniques grâce à une étude attentive de l'expérience artistique, mais aussi à travers la conquête et la maîtrise d'un certain type de lexique, se place donc — en décrivant, en interprétant et en évaluant —

22. Pour les problèmes du langage de la critique d'art voir Tullio De Mauro, « *Arte e il linguaggio della critica d'arte (Senso e significato. Studi di semantica teorica e storica)*, Adriatica Editrice, Bari, 1971, pp. 333-391.



au carrefour de perspectives très différentes, *allant jusqu'à occuper un espace dénué, dans un certain sens, de toute limite*. Et cet espace est celui qui résulte de la *rencontre et des différentes intersections entre la critique d'art et la « critique » en général* — à savoir de la rencontre entre la critique de l'homme de lettres et de l'« essayiste » d'un côté (ou mieux : la critique de l'écrivain au sens propre, qui sait devenir cependant, dans certains cas, un critique militant, lorsqu'il s'agit par exemple de soutenir de nouvelles poétiques, et qui essaie de devenir lui-même un artiste et de conquérir les instruments cognitifs et les compétences techniques dont les artistes disposent) et, de l'autre, la « critique » du *philosophe*, au sens *le plus vaste et le plus technique* du terme, que nous allons nous empresser d'éclaircir. Diderot parvient ainsi à proposer une critique d'art fondée sur une connaissance rationnelle des techniques, des matériaux et des processus opérationnels mais aussi sur une réflexion esthétique et philosophique étroitement liée à l'expérience artistique concrète, et parfois (ce n'est pas une boutade) *presque à l'intérieur des œuvres elles-mêmes*. C'est le cas par exemple de l'interprétation donnée par Diderot du peintre de marines et de paysages Claude-Joseph Vernet, dans certaines pages vraiment extraordinaires du *Salon* de 1767, mieux connues sous le nom de *Promenade Vernet*<sup>23</sup>. Il s'agit, si l'on veut — et c'est vraiment là l'un des points qu'il conviendrait de souligner — d'une critique d'art élaborée en « technicien » et en « philosophe »<sup>24</sup>. Le terme *philosophe* ne doit toutefois pas être pris ici uniquement dans le sens qu'il commençait à revêtir dans la culture française des Lumières, à savoir celui d'interprète critique et conscient de l'opinion publique, partisan de la raison, de la tolérance, de la liberté de pensée, contraire au dogmatisme, à la discrimination et à l'autoritarisme, à l'orthodoxie religieuse et à toute forme d'oppression des droits de l'homme et des libertés civiles. En effet, la distinction que Brunetière tenait à établir, il y a plus d'un siècle, à propos de la culture du XVIII<sup>e</sup> siècle entre la critique comme appréciation et classification des œuvres littéraires et artistiques et la critique comme méthode universelle de la raison philosophique et plus particulièrement de la raison des Lumières (d'ailleurs, des chercheurs tels que Paul Hazard, Reinhart Koselleck et Peter Gay ont reconnu dans cette critique l'un des éléments fondamentaux qui caractérisèrent la pensée des Lumières, époque par ailleurs déjà définie par Ernst Cassirer comme « âge de la critique ») est précisément la distinction qui tend à s'émousser ou à disparaître avec *la critique d'art en technicien et en philosophe* de Diderot, étant donné que l'une se superpose

23. Voir D. Diderot, *Salon de 1767*, DPV, XVI, pp. 174-237.

24. Herbert Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, Droz-Minard, Genève-Paris 1959, p. 148.

à l'autre et vice-versa, dans un jeu presque continu d'implications et de renvois.

En effet, si Diderot s'adresse à la peinture, en bâtissant un dialogue avec les figures les plus connues de la culture esthétique et artistique des XVII-XVIII<sup>e</sup> siècles européens — qu'il s'agisse d'artistes ou de philosophes, de Chardin à Greuze en passant par Vernet et David, de Shaftesbury à Du Bos et à Batteux, de Burke à Lessing jusqu'à Hogarth et Reynolds, de Richardson et Webb à Mengs et Hagedorn, de Rousseau, Condillac et Falconet à cette sorte de dialogue posthume avec Schiller et Goethe —, ce n'est jamais par « simple » intérêt « esthétique » ou pour construire une critique d'art autonome et spécialisée. Mais cela n'advient pas non plus — et c'est là un aspect fondamental — uniquement sur la base d'intérêts éthiques, historiques ou sociaux, même si ces intérêts sont forts chez Diderot, je dirais même si puissants qu'ils sont susceptibles de conditionner non seulement son activité de critique, qui semble coïncider parfois avec celle d'un critique militant, mais aussi son interprétation des œuvres d'art (même si tout cela ne doit pas conduire à la considérer, à l'instar de Francastel, comme une des premières et des plus importantes manifestations d'une sociologie de l'art, alors en gestation ou pleinement formée)<sup>25</sup>.

Ce qu'il conviendrait surtout de souligner, par rapport à l'activité de Diderot philosophe et salonnier, c'est le caractère *critique* de son attitude à l'égard de la peinture et des perspectives analytiques et interprétatives qui en sont le fondement et la conséquence. Et cela de deux façons. Il s'agit en premier lieu d'une exigence typiquement encyclopédique de renouveler « la façon commune de penser »<sup>26</sup> dans tous les domaines de l'expérience humaine, suivant une conception laïque de l'homme et une vision de l'art qui ne s'adresse pas seulement aux sens ou « aux yeux, mais, à travers les yeux, à l'esprit, au cœur et à l'âme »<sup>27</sup>. Il s'agit donc ici de la *critique* au sens précisément de l'esprit philosophique ou de ce que doit produire — selon la célèbre définition de Marmontel — « un examen éclairé et un jugement équitable des productions humaines »<sup>28</sup>, tout en ne disposant pas de règles *ad hoc* explicites et en se présentant plutôt, comme cela apparaît clairement dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*, comme une sorte d'*esprit de finesse*. Ce dernier est un esprit proche de l'invention et du raisonnement analogique, car il est dénué de règles et il relève de ce fait de la sphère du probable, de ce sur quoi il est possible d'échafauder des

25. Voir Pierre Francastel, *Problèmes de sociologie de l'art (Traité de sociologie*, par George Gurvitch, vv. 2, Paris 1963).

26. D. Diderot, *ENCYCLOPÉDIE, Enc.*, V, 1755.

27. Herbert Dieckmann, *op. cit.*, p. 148.

28. *CRITIQUE, Enc.*, IV, 1754, 489b-497b, 489b.

conjectures mais qui ne peut pas être démontré *more geometrico*. Mais le caractère critique de la façon qu'a Diderot d'appréhender la peinture peut également être pris au sens fort, philosophique, du mot *critique*, à savoir dans le sens de « pensée critique » sur lequel le philosophe italien Emilio Garroni a récemment insisté<sup>29</sup> : une pensée intérieure aux faits, susceptible de plonger ses racines dans la singularité, dans la « concrétude » des expériences vécues, tout en s'en éloignant et en réfléchissant sur elles.

Mais quand on dit que Diderot fait de la critique d'art également en « philosophe-critique » qu'est-ce que cela signifie ? Je m'explique par une analogie. Sa critique d'art obéit aux mêmes éléments qui caractérisent la construction de ses célèbres contes philosophiques, de *Ceci n'est pas un conte* à *Jacques le fataliste et son maître*. Il s'agit de récits qui ont banni toute illusion réaliste et toute poétique propre au roman psychologique et qui se présentent plutôt comme des réflexions philosophiques *sur l'art de raconter* se manifestant *au sein de la narration*, avec la force concrète et la singularité d'une expérience individuelle et déterminée, pour arriver à saisir — *mais toujours dans le concret de cette expérience particulière et tout en prenant ses distances par rapport à cette dernière*, même à partir d'une recherche constante des implications les plus inattendues avec les questions les plus disparates — quelque chose d'essentiel pour la compréhension de l'expérience effective en général. Un phénomène similaire se manifeste également avec la critique d'art, même si ce que je vais dire peut sembler, du moins en partie, paradoxal. Un phénomène qui ne se rapproche des contes philosophiques que de manière apparente, car dans le cas des contes on est à l'évidence confronté avec une réflexion totalement interne au langage tandis que dans la critique d'art on est aux prises avec une réflexion qui a la tâche difficile de « traduire » l'image en discours, d'appréhender la densité de son sens *autre*, en en tirant un ensemble de significations plus ou moins parlantes, puisqu'elles ne pourront à l'évidence jamais être exhaustives. Il arrive donc que dans certaines lectures critiques des *Salons*, les réflexions sur les œuvres d'art se manifestent non seulement à travers les opérations habituelles du critique — décrire et comprendre, évaluer et interpréter — mais qu'elles se situent *à l'intérieur de l'œuvre d'art*, en entrant presque dans l'espace illusoire et représentatif du tableau tout en en sortant, *comme si à travers l'écriture du critique on parvenait d'une manière ou d'une autre à faire partie de la réalité physique de l'œuvre*, de son espace chromatique et figuratif. C'est presque comme si on explorait les fragiles frontières qui séparent le réel de l'irréel, en saisissant le réel en dehors du réel, les reflets rêvés, les gradations subtiles et imperceptibles de ce qui paraît vrai alors que ça ne l'est déjà plus, comme dans un rêve que

29. Emilio Garroni, *op. cit.*, ainsi que *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano, 1992.

l'on est conscient de faire, ou un rêve où l'on dirait « j'ai déjà rêvé cela », avec l'étrange sensation de familiarité et d'éloignement, de *Heimlichkeit* et de *Unheimlichkeit* de celui qui se trouve à la fois dans un lieu et ailleurs, à la fois en marge et au centre d'endroits tantôt connus, tantôt inconnus (proches et lointains de soi et de toute chose, mais permettant de réaliser une expérience hors du commun consistant — comme le faisait observer Pedro Almodovar à un personnage de son film *Todo sobre mi madre* — à être d'autant plus authentiques à mesure que l'on parvient à ressembler à ce que chacun de nous a rêvé d'être, durant toute sa vie).

Dans la critique d'art de Diderot, on peut donc se trouver confronté à des questions de ce type et à bien d'autres encore, mais toujours caractérisées par une perspective critique. À savoir, par exemple : dans quelles conditions, non seulement culturelles, mais symboliques et linguistiques, sensibles, fantastiques et intellectuelles, etc., est-on vraiment en mesure de comprendre la peinture, la grande peinture ? Et comment comprenons-nous la peinture au moment du renouvellement essentiel de son rapport avec le spectateur, au moment extraordinaire qui a marqué la naissance de la tradition moderne, caractérisé par le passage — que Diderot a su si bien saisir — de la « théâtralité » de la représentation picturale (presque au sens des conventions anciennes et des vieux artifices d'un certain type de théâtre, ou mieux, du théâtre qui a précédé sa réforme au sens bourgeois, anticipée en France, comme tout le monde le sait, par Diderot lui-même) à son « anti-théâtralité », sur la base d'une nouvelle typologie de composition et de représentation qui se bat contre la fausseté et l'« artifice » de la figuration, contre la supercherie de l'« absence » ou de l'« inexistence » du spectateur face à un tableau ? Et n'est-il pas vrai que ce passage a été compris et dans un certain sens favorisé par Diderot lui-même et par d'autres peintres et critiques de l'époque, tels que Chardin, Vernet et Grimm, qui, grâce à leurs choix de poétique, ont permis de conférer au concept d'« absence » du spectateur le rôle de principe constructif, même si celui-ci s'exprime à travers deux modalités antithétiques de la représentation, c'est-à-dire à travers ce que le critique américain Michael Fried<sup>30</sup> a défini tantôt comme une conception « dramatique » de la peinture — quand on a recours à tous les processus possibles pour « fermer » le tableau au regard du spectateur, pour « nier » sa présence, pour « exclure » enfin de la représentation celui qui regarde — tantôt comme une conception « pastorale » qui, à l'inverse de l'autre, semble « absorber » littéralement le spectateur au sein de la composition (des modalités qui ont toutes deux un caractère historique, et qui ont été fort bien documentées, représentées et

30. Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, Paris, 1990 (*Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago UP, 1988).

thématisées tant par Greuze que par Chardin et Vernet) ? Et encore : qu'est-ce qui fonde et rend possible la relation entre le mot et l'image ou le « signe pictural », entre l'énonciation d'un sens et un énoncé qui ait réellement un rapport avec le sujet et avec l'action que le tableau semble proposer, et donc entre le discours critique et le « discours » figuratif ? Cette question met évidemment en jeu la capacité du langage à approcher d'une manière quelconque la dimension visuelle du tableau, qui pour Diderot n'est pas seulement visuelle, mais aussi tactile et acoustique : la peinture, observe Jean Starobinski<sup>31</sup>, devient d'une certaine manière pour Diderot un « spectacle total », quelque chose qui établit une « résonance imaginaire » entre tous les sens et les facultés sensibles et intellectuelles. Et encore : quel est le rôle de la technique et des processus opérationnels et constructifs, de ce qu'on appelle la « manufacture », dans la mise en forme d'un sens, du sens d'une œuvre d'art ? Et comment l'expérience des Salons, le contact non seulement avec la production courante, mais surtout avec les grands chefs-d'œuvre de l'époque peuvent-ils (autre question de type herméneutique) nous modifier et nous enrichir ? Et quelle est la signification, la valeur, du rapport entre art et « réalité » ou art et « nature », un rapport qui soulève la question de la « garantie esthétique croisée » entre nature et culture, suivant laquelle la culture serait une sorte de garantie esthétique de la nature tandis que la nature devient à son tour une garantie esthétique de la culture, puisqu'en général un vrai paysage plaît parce qu'il semble faux tandis qu'un faux paysage plaît parce qu'il semble vrai ? Sans compter les questions que certains considèrent comme des prérogatives de Diderot et de sa critique d'art, telles que les interrogations sur le rapport entre art et société, entre art et histoire et enfin entre art et culture — des questions indiscutablement essentielles, à l'époque dont nous parlons, au plan de l'utilité et de l'efficacité sociale de la peinture et des arts en général, surtout quand on insiste sur leur influence décisive sur le processus ambivalent de la civilisation, qui joue un rôle si important dans l'organisation des rapports entre art, éthique et morale. Cette dernière question ne constitue-t-elle pas d'ailleurs le thème dominant du plus grand chef-d'œuvre de Diderot, *Le Neveu de Rameau* ?

En effet, les raisons qui motivent Diderot *philosophe* ou Diderot philosophe *critique* tout court et qui, de fait, ont tant intéressé les interprètes de formation marxiste, restent celles de la « sévérité » des arts figuratifs, de leur rapport étroit avec l'*éthos* de l'homme et de leur « moralité », à savoir de cette espèce d'association à peu près constante entre valeur esthétique et valeur morale (Diderot dira que les mœurs corrompues et la manière vont de pair) que seul un art fondé sur une

31. Jean Starobinski, *Diderot descripteur. Diderot rêve et raconte la passion de Corésus*, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Paris, 1988.

« morale de l'énergie », c'est-à-dire le grand chef-d'œuvre capable de s'exprimer à travers une éthique qui ne soit pas liée au sujet ou au contenu, mais à une *éthique de la forme*<sup>32</sup>, peut remettre en question.

Avec la critique d'art en *technicien* et en *philosophe* de Diderot, il arrive alors certainement quelque chose de nouveau : la « naissance » et la mise au point de la critique d'art moderne, une critique rattachée à un concept de spécialisation que nous avons éclairci ici, en relation étroite avec la réunion des beaux-arts — jusque-là dispersés dans la vie de la culture avec des fonctions et des modalités différentes — dans un contexte unitaire, bien qu'impossible à déterminer au plan conceptuel puisque ses frontières ne peuvent pas être rigoureusement définies. Donc, une approche de l'art comme ensemble (pour *flou* qu'il soit) des « activités esthétiques », et de l'« art » comme catégorie culturelle tendant à s'imposer et donc à devenir universelle.

Mais la critique d'art de Diderot « naît » et se développe surtout en vue de réfléchir et de s'interroger de manière critique, philosophique — à travers les œuvres d'art et plus encore à travers les grandes œuvres d'art et en tenant compte, tout en s'en éloignant, de l'expérience concrète et déterminée qu'on en a — sur ce qui a une valeur non pas pour tel ou tel secteur plus ou moins séparé et autonome de la connaissance et de l'action, mais pour la vie et la culture, et probablement aussi sur tout ce qui rend possible leur existence, annonçant ainsi certaines tendances typiques de l'art de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et ce au moins jusqu'à David, Delacroix et Géricault. On commence en effet à être confronté à un art dont les valeurs mimétiques traditionnelles, la fonction de représenter le monde en nous en offrant une copie spéculaire et illusoire à travers le rendu de la surface immédiate des choses, ne sont pas mises de côté ou au second plan dans les seuls domaines de la peinture et de la sculpture. Cette tendance pousse l'art à sortir des limites décoratives et représentatives habituelles pour s'interroger, comme ce fut du reste déjà le cas dans un passé plus ou moins lointain, sur ce qui va au-delà de la forme et de la représentation et sur ce qui en constitue le fondement, éclairant et enrichissant par là le monde de nouvelles significations, à travers un processus qui finit, dans de nombreux cas, par se superposer à la philosophie ou à certaines manières de faire de la philosophie.

Voici donc que cette nouvelle critique d'art, étroitement liée à ce que l'on pourrait appeler une culture « artistique et esthétique de la réflexion » et qui avec Diderot a pour objet les œuvres d'art des Salons, marque d'importantes nouveautés par rapport au projet encyclopédique d'une « esthétique de l'opération » ou d'une « métaphysique des arts », ou du

32. Voir Pietro Montani, *Che ne è della forma nel frattempo ? (Tempo e Forma nell'arte contemporanea*, par Bruno Corà et Raffaele Bruno, Cassino, 1999, pp. 51-58).

moins d'une de ses idées centrales — à savoir celle de la formativité, au sens de fondement commun à toutes les activités humaines. La notion de bel art en effet, bien qu'elle n'ait jamais été explicitement thématisée par Diderot, parvient à trouver en quelque sorte dans la peinture (ou mieux, dans un certain type de peinture, qui pour lui est surtout celle de Greuze, de Chardin et de Vernet, de Robert et de Louthembourg et de quelques autres encore, comme Vien, Doyen, Deshays, etc.) une spécificité, même si elle n'est pas exclusive, et une « exemplarité » particulière.

Bien sûr, face aux arts figuratifs, comme face à l'art en général, Diderot ne se préoccupe pas d'affirmer la séparation de l'expérience esthétique et artistique par rapport à l'expérience dans sa variété et sa complexité : des idées de ce type continuent en effet de rester presque complètement étrangères de sa façon de penser. Ce qui s'impose plutôt chez Diderot, c'est l'idée de chercher une relation entre les secteurs les plus divers de l'activité humaine et donc, par exemple, aussi entre les arts au sens moderne du terme et le *téchne* en général, ou entre tel et tel bel art. Il peut donc arriver que Diderot théoricien de la distinction analytique entre les arts — du moins dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, un texte que d'aucuns ont défini comme le « *Laokoon* français » car il aurait influencé, en le précédant, le plus célèbre *Laokoon*<sup>33</sup> de Lessing — se présente ici comme le théoricien d'une unité plus étroite entre les activités artistiques. Un peu comme si le théâtre et la poésie, la musique et la peinture pouvaient indifféremment se superposer et dans certains cas s'identifier, parfois même au nom de leur « musicalité » implicite. Il semble donc, par exemple, lorsque Diderot affronte le problème du *non finito* et de sa relation avec l'œuvre achevée, que la peinture se rapproche d'une condition d'« indétermination sémantique » et représentative, de *vagueness*, particulièrement bien illustrée par la musique pure, ou mieux par ce que Diderot appelle (dans la *Lettre sur les sourds et muets*) l'« hiéroglyphe musical », comme s'il cherchait à conférer une légitimité à un genre de peinture qui ne se soumet pas à la loi du fini et qui est donc très différent de la peinture encore rattachée aux lois du *tessuto compatto* et de la couleur locale, et plus généralement aux lois des liens imposés par le concept ancien d'imitation de la nature.

Mais si la question de la définition de l'expérience esthétique et artistique et si la tentative d'en saisir d'une manière quelconque les limites et les frontières ne semblent jamais le concerner véritablement, cela ne veut pas dire que Diderot ne s'interroge pas parfois sur la question de l'existence ou de la non-existence de certains de ses aspects les plus « spécifiques », au sens, si l'on veut, d'une incitation *plus forte et exemplaire à réfléchir de*

33. Voir Jean Seznec, *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Clarendon Press, Oxford 1957, p. 58.



*manière critique sur la vie, la culture et l'expérience historique et sociale* qui est produite surtout par les grandes œuvres d'art — puisque seule l'interprétation de la spécificité du travail artistique, des capacités et des expériences qu'il suppose, au sens de leur distinction totale de tout autre expérience possible, demeure douteuse.

Massimo MODICA  
*Université de L'Aquila, Italie*